

Virtuell virtuos

Wittens Kammermusikfestival ganz im Netz

Der Lockdown der letzten Wochen hat auch die Wittener Tage für neue Kammermusik nicht verschont. Sie locken jeden April ein zahlreiches, internationales Publikum in die Stadt an der Ruhr, doch schon im März wurde klar: Diesmal wird nichts daraus. Die Verantwortlichen aber besannen sich auf das, was neue Musik immer auszeichnet hat: das Experiment und die Suche nach Wegen mit ungewissem Ausgang. So wurde innerhalb weniger Wochen das Live-Programm, das am vergangenen Wochenende hätte stattfinden sollen, zum Medienfestival umgedreht und ein Großteil der neuen Stücke in vorproduzierter Form über Radio und Internet ans Publikum gebracht. Aus den Uraufführungen wurden Ursendungen; die Konzerte wurden mediengerecht zerlegt und nun am Wochenende mehr oder weniger zeitgleich in drei Vierstundenterminen gesendet. Möglich war das nur, weil das Wittener Festival organisatorisch und finanziell maßgeblich vom WDR unterstützt und vom dortigen Redakteur Harry Vogt künstlerisch geleitet wird. Dreißig Tage lang ist alles auf www.wdr3.de nachzuhören.

Es ist eine Binsenweisheit, dass sich ein Live-Ereignis nicht verlustfrei im virtuellen Raum abbilden lässt, aber im Bewusstsein, dass es zweierlei Formate sind, lässt es sich in ein gleichwertiges Medienereignis transformieren. Dass das so gut gelang, ist in erster Linie den über die Kontinente verstreuten Interpreten zu verdanken, die zu Hause und in Aufnahmestudios die Stücke mit enormer technischer Wendigkeit und in Live-Schaltungen vorproduzierten. Den Clicktrack im Ohr, das Videobild des entfernten Mitspielers vor Augen oder manchmal auch nur mittels Playback, erwiesen sie sich als die Erfinderischsten im Team der Festivalmacher. Die Komponisten konnten in Vorgesprächen und über Skype die Einstudierungen überwachen. Viele Aufführungen ließen das Saalerlebnis schlicht vergessen. In der medialen Sphäre offenbarten die Instrumente völlig neue Klangqualitäten. Faszinierend zu hören und zu beobachten war das bei der in unerschlossene Klangregionen vorstoßenden Komposition „L'atelier rouge d'après Matisse“ von Hugues Dufourt, deren Simultanaufnahme mit vier Musikern in Deutschland, der Schweiz und Israel auf einem viergeteilten Bildschirm zu verfolgen war. Diese neue Art von multimedialer Musikwahrnehmung brachte der Akkordeonist Teodor Anzellotti auf den Punkt: „So kriegst man manchmal mehr mit als vor Ort.“

Ein Schwerpunkt des Festivals war dem spanischen Komponisten Alberto Posadas gewidmet. Die Sorgfalt, die er auf seine Instrumentalwerke verwendet, und der hohe Reflexionsgrad seiner Arbeit sind bemerkenswert. Seine Vorliebe für längere Zyklen kam aber in der medialen Vermittlung nicht richtig zur Geltung. Bei allem Respekt vor den differenziert

und sensibel gestalteten Klängen: Bei einer abendlangen Sendestrecke stößt das interessierte Hören einer fast einstündigen Werkfolge an seine Grenzen. Mehr noch als der Lautsprecher diktiert der Bildschirm kürzere Wahrnehmungsintervalle.

Das „Theater des Nachhalls“ von Brigitta Muntendorf war dazu besser geeignet. Mit dem Grauschumacher Piano duo als Performer war es eine technisch hervorragend gemachte Medienkomposition, die vermutlich am Bildschirm besser wirkt als im realen Raum. Paradoxerweise kamen auch von den Klanginstallationen, die sich an das Sehen und das Hören richten und räumlich begangen werden sollten, recht viel über das Medium ins Wohnzimmer. „Kupfer Himmel“ von Christina Kubisch, dessen Klänge nur über Induktionskopfhörer wahrnehmbar sind, konnte dank einer vorgängigen Teilrealisation etwas von der Faszination dieser Versuchsanordnung mitteilen. Das war indes auch der verbalen Vermittlung der sich abwechselnden Moderatorinnen und Moderatoren im Studio zu verdanken. Die Mischung von Werken, Künstlergesprächen, Videodokumentationen und lockeren Ansagen zeugte von Einfallsreichtum und persönlichem Engagement der Macher. Wendungen wie „Nun bin ich mit dem Komponisten XY in Madrid verbunden“, die eine spontane Live-Schaltung vorgeben, erweisen sich allerdings als problematisch, wenn die Antworten dann hörbar vorproduziert und auf Deutsch übersprochen erfolgen.

Der organisatorische Kraftakt von diesem Wochenende hat sich gelohnt, denn bei allen Verlusten – mehrere größer besetzte Werke konnten wegen mangelnder physischer Präsenz nicht realisiert werden – gelang den Verantwortlichen unter dem Druck der Verhältnisse etwas, was bisher meist nur in den Wunschräumen von Nerds existierte: ein Festival im digitalen Raum. Und weil es die ausfallende Live-Attraktion durch eine attraktive Präsentation im Netz und im linearen Rundfunk ersetzte, könnte dieser gelungene Versuch – man darf ruhig von einem Medienereignis sprechen – eine Blaupause für weitere Unternehmungen dieser Art abgeben. Dies zum Vorteil einer immer mehr in die digitalen Räume hinein sich entwickelnden zeitgenössischen Musik und als Fingerzeig für die Medienanstalten, wie die neuen technischen Mittel über die Abbildung von Live-Veranstaltungen im Maßstab eins zu eins hinaus auf kreative Weise zu nutzen wären. Und auch nicht nur für phantasielose Routine-schaltungen bei inszenierten Politdebatten und Massenunterhaltungen. Dass dieser erstmalige Versuch von einer feindigen Redaktion innerhalb eines Medienriesen durchgeführt wurde, ist ein Lichtblick und macht deutlich, wie viel ungenutztes Potential in den Anstalten noch herumliegt.

MAX NYFFELER

Im Geiste Gulbenkians

Tapferes Portugal / Von Hans-Christian Röfler, Madrid

Selbst der weitläufige Garten im Norden von Lissabon ist geschlossen. Im Amphitheater hinter dem See wird auch in den nächsten Wochen keine Musik erklingen. Das Gulbenkian-Museum und seine Parkanlagen sind seit dem 13. März geschlossen. Entschieden und erfolgreicher als das Nachbarland Spanien hat das kleine Portugal gegen die Corona-Pandemie durchgegriffen. Bis Montag wurden 928 Tote gezählt, in Spanien sind es fast 24 000. Erst schrittweise will die Regierung in Lissabon im Mai den nationalen Notstand wieder aufheben. Wann die Museen wieder öffnen dürfen, ist noch nicht klar.

Trotz geschlossener Tore herrscht in der Stiftung des aus Istanbul stammenden Ölmagnaten und Kunstsammlers Calouste Gulbenkian kein Stillstand. Der 1955 in Lissabon gestorbene Sohn einer armenischen Familie hinterließ ihr den größten Teil seines Vermögens und seine riesige private Kunstsammlung. Als „Mister Five Percent“ war er neben den amerikanischen Rockefellers eine der wichtigsten Figuren im internationalen Ölgeschäft. Auf gut 2,7 Milliarden Euro beläuft sich heute das Nettovermögen seiner Stiftung, das auch die beiden Sammlungen in Lissabon resistent gegen das Virus macht. Ihre mehr als vierhundert Mitarbeiter haben genug zu tun. Sie arbeiten von zu Hause weiter und erhalten ihr vollständiges Gehalt. Mit fünf Millionen Euro ist der Covid-19-Notfallfonds dotiert, der das Ziel hat, „die Widerstandsfähigkeit der portugiesischen Gesellschaft in Zeiten einer Pandemie zu stärken“.

Gut 1,5 Millionen Euro davon erhalten Künstler, die nicht auftreten oder ausstellen können. Auch ältere Menschen werden unterstützt, dazu ein Pilotprojekt für Antikörpertests. Der junge Gulbenkian, der sich angeblich nach jedem erfolgreichen Ölgeschäft ein wertvolles Kunstwerk gönnte, wollte eigentlich Wissenschaftler werden. Entsprechend breit gefächert sind die Aktivitäten seiner Stiftung, die auch Dependancen in Frankreich und Großbritannien unterhält. Man ist stolz darauf, dass in Portugal die meisten bedeutenden Künstler des Landes zu ihren Stipendien zählten. Die Stiftung, zu der auch das gleichnamige Orchester zählt, ist seit den fünfziger Jahren eine Säule des portugiesischen Kulturlebens. In den vergangenen Jahren hat sie sich neu ausge-

richtet und Nachhaltigkeit zu einem ihrer wichtigen Ziele erhoben – das Kuratorium hätte kaum etwas Besseres tun können, um die eigene Zukunft zu sichern.

Erst im vergangenen November zog sich die Stiftung vollständig aus dem Erdölgeschäft zurück, dem sie und ihr Begründer den eigenen Reichtum verdankten; Gulbenkian selbst soll in seinem Leben nur einmal ein Ölfeld besucht haben. In diesen Tagen stürzte der Rohstoffpreis auf einen historischen Tiefstand. Ende 2019 brachte der Verkauf der letzten Anteile an der Partex-Holding an die thailändische PTTEP-Gesellschaft noch mehr als eine halbe Milliarde Euro; die neuen Eigentümer waren besonders an den Partex-Aktivitäten in Oman und Kasachstan interessiert. Im Nahen und Mittleren Osten, wo Gulbenkian reich wurde, war auch die Stiftung lange Zeit aktiv. Sie unterstützte den Bau von Krankenhäusern in Syrien, Jordanien und im Libanon sowie das neue Nationalmuseum in Bagdad.

„Natürlich sind wir über die Schließung traurig, wie alle anderen Museen auf der ganzen Welt. Aber wir sind nicht wirklich auf die Eintrittsgelder angewiesen, um zu überleben“, sagte eine Sprecherin dieser Zeitung. Im Museum in Lissabon musste die Ausstellung über das „Goldene Zeitalter der französischen Möbel“ vorzeitig schließen. Die anderen für diesen Sommer geplanten Ausstellungen sind verschoben; alle öffentlichen Veranstaltungen im Mai wurden abgesagt. Die Planungen für die Zukunft gehen jedoch weiter. Das Architektenbüro Kengo Kuma & Associates erhielt vor kurzem den Zuschlag, eine Lücke zwischen der Moderne Sammlung zu schließen. Die neue Dachkonstruktion ist von den portugiesischen Azulejo-Kacheln und traditionellen japanischen Holzbalkonen inspiriert.

Die Sammlungen schlagen den Bogen vom Alten Ägypten in die Moderne. Zur Sammlung des Stifters gehören auch illuminierte Handschriften und Keramik aus Armenien. Der Herkunft seiner Familie fühlte sich Gulbenkian wie seine Stiftung verpflichtet. In Lissabon wurde dafür eine eigene Abteilung eingerichtet. Normalerweise fördert sie die armenische Sprache und Kultur. Aber in diesen Tagen schickte sie fünfzigtausend Dollar nach Armenien, um dort medizinisches Material für den Kampf gegen Covid-19 zu kaufen.



Mit Betonzylinder: Blick in die von Tadao Ando zum Museum umgebaute alte Warenbörse am Rand des neugestalteten Forum des Halles im Zentrum von Paris

Foto dpa

Pinaults neues Museum muss warten

PARIS. Die Eröffnung eines neuen Ausstellungsorts der Fondation Pinault in der ehemaligen Bourse de Commerce in Paris hätte Mitte Juni das herausragende französische Kunstereignis des Jahres sein sollen. Zunächst wegen des Corona-Shutdown auf September vertagt, wurde nun die Eröffnung definitiv für das Frühjahr 2021 angekündigt. Man habe dieses späte Datum gewählt, um weitere Verschiebungen zu vermeiden, erklärt Jean-Jacques Aillagot, Generaldirektor der Kunstsammlung von François Pinault.

Die aufwendige Restaurierung des denkmalgeschützten Rundbaus aus der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts mit seiner in Freskotechnik ausge-

malten Kuppel, der zunächst als Getreide-Markthalle errichtet wurde und dann als Warenbörse diente, dauerte dreieinhalb Jahre. Sie wurde im vergangenen März abgeschlossen. Die weiteren Arbeiten an der Innenausstattung ruhen derzeit und werden durch die notwendig gewordenen Schutzmaßnahmen in den kommenden Monaten langsamer als geplant fortgeführt werden.

Mit dem Projekt der Restaurierung und museumsgerechten Neugestaltung hatte François Pinault seinen Hausarchitekten Tadao Ando beauftragt, dem er schon die Neugestaltung des Palazzo Grassi und der Punta della Dogana in Venedig anvertraut hatte, wo Werke aus

seiner Sammlung für zeitgenössische Kunst, einer der weltweit größten, seit 2006 und 2009 ausgestellt werden. Auf fast dreitausend Quadratmetern sollen in Paris thematische und monographische Ausstellungen ausgerichtet werden oder einzelnen Künstlern die Möglichkeit zu einer frei gestalteten Schau gegeben werden.

Das Gebäude der Bourse de Commerce, ganz in der Nähe des Louvre gelegen, gilt als einzigartig für die Architektur des französischen Klassizismus. Tadao Ando hat in den Rundbau mit einem inneren Arkadengang einen neun Meter hohen Zylinder aus Beton mit dreißig Meter Durchmesser eingelas-

sen, um eine zentrale Ausstellungsfläche mit einem weiteren Innenbereich zu schaffen: „Er markiert das Epizentrum des Gebäudes im Epizentrum des Kunst- und Kulturviertels von Paris, der Stadt, die selbst das kulturelle Epizentrum der Welt ist“, so hat Tadao Ando sein Konzept schon 2017 beschrieben. Insgesamt hat Pinault ein Budget von 155 Millionen Euro für die Restaurierung und museale Gestaltung der Bourse de Commerce zur Verfügung gestellt. Die Stadt Paris überlässt seiner Stiftung das Gebäude für die Dauer von fünfzig Jahren. Die laufenden Kosten sollen jedoch von der Stiftung getragen werden. BETTINA WOHLFAHRTH

Von Bühnen auf Bildschirmen

Warten auf den großen Online-Wurf: Welche Bedingungen fordern neue Theaterformate?

Das einem das Räuspern der Sitznachbarn einmal fehlen würde, war nicht auszumalen. Das gemeinsame Lachen oder zumindest das Atmen im selben Raum. Die Bühnenkünste sind in eine verfrüht-erzwungene, vermutlich lange Sommerpause geschickt worden. Das Kontaktverbot trifft eine Kunstform, die vom Kontakt lebt und erzählt, hart: Ohne ihr Publikum verliert Theater seinen Sinn, lässt sich weder proben noch ausüben.

Theater mit Menschen in – wie auch immer gearteten – Räumen: Beides ist momentan kompliziert, und so wandern die Inhalte von den Bühnen in den digitalen Raum. Der Ort ist dort kein geteilter mehr, Gleichzeitigkeit bloß eine Option. In Videos senden derzeit Schauspielerinnen und Schauspieler Lebenszeichen aus Wohnzimmern und Küchen: Gelesenes, Gesprochenes, Gesungenes, im Hoch- und Querformat auf allen Kanälen. Es gibt „Küchenbretter, die die Welt bedeuten“ in Leipzig, das „Zuhausepielhaus“ in Zürich, ein Münchner „Tagebuch eines geschlossenen Theaters“ und ein Berliner „Heimspiel Streaming“ sowie ein virtuelles Theaterreffen vom 1. Mai an mit einer Grundsatzdebatte über Chancen und Gefahren von Theater im Netz.

Und es gibt neue Formate, die vor ein paar Wochen nach einem müden Witz geklungen hätten und jetzt erfrischend wirken im Vergleich zu alldem Vorproduzierten: So verlagerten die Münchner Kammertheater die Vorstellung „Yung Faust“ von Leonie Böhm auf die Videokonferenzplattform Zoom. Das Ensemble spielte isoliert im jeweiligen Zuhause und Video-Fenster. Der Protagonist K. aus Franz Kafkas „Schloss“ irrte in Philipp Preuss' Internetprojekt des Schauspiels Leipzig auf derselben Plattform herum. Welche Bedingungen fordern neue Theaterformate? Interaktion sei essentiell, so Christopher Rüping, Hausregisseur am Schauspielhaus Zürich, in einer Art Twitter-Manifest: Das digitale Theater müsse „einen Teil seiner Souveränität an das Publikum abgeben“. Für den vielbeschworbenen Kontakt muss das Publikum im Anologen zumindest eine Kondition erfüllen:

anwesend sein. Wie ist das im Internet möglich?

Rüping feierte gut einen Monat nach dem Beginn des Lockdowns Premiere mit einem Livestream von Krzysztof Kieślowskis „Dekalog“. Die zehn Episoden in Monologen wollen explizit auf die Rezeptionssituation hinter einem Bildschirm eingehen. Am Anfang der ersten Folge saß Rüping in den verwaisten Stuhlreihen und sagte „Willkommen im Theater“. Thomas Wodianka spielte auf der

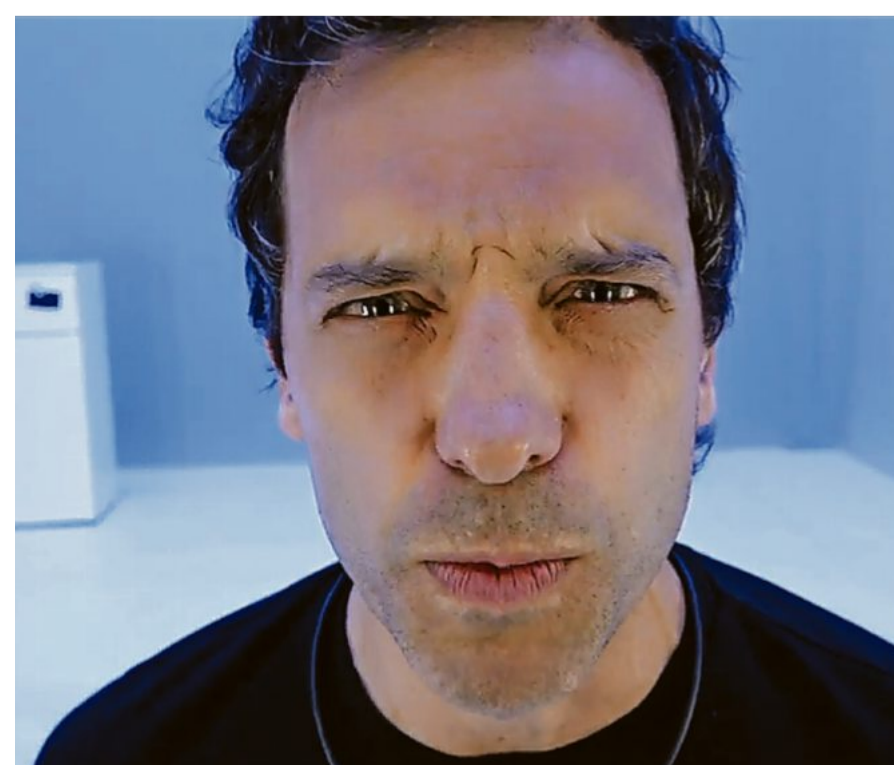
weißverkleideten Bühne einen zweifelnden Vater. Zu Beginn hakte es an der Technik, der asynchrone Ton zum Bild wirkte unfreiwillig komisch. Aber im Laufe der Stream-Aufführung regten sich im Chat, der parallel unter dem Video lief, Emotionen. Applaus brandete in Form von Klatsch-Emojis auf, jemand schrieb „alle klatschen nur debil“, ein anderer nannte die Vorführung „pathetisch-schön“.

Applaus war für das Thalia Theater nicht möglich. Antú Romero Nunes verwandelte sein Schiller-Triptychon „Ode an die Freude“ in drei Theaterfilme, basierend auf Proben „in unvollständiger Ausstattung“. Jeweils zwei Darsteller wurden in „Maria Stuart“ und „Wilhelm Tell“ hinter und auf der Bühne gefilmt – inklusive Schnitt und Filmmusik. Blumenwiese und Schneefall wurden ins Filmbild eingebettet: Nunes und Martin Prinoth spielten leichtfüßig mit den Mitteln von Film

und Theater, Nähe und Distanz. Um dieses Verhältnis ging es vergangenes Wochenende auch in einer digitalen Konferenz unter dem Thema „Weltübergang“, zu dem sich verschiedene Akteurinnen und Akteure der freien Szene trafen. Christiane Hütter, Initiatorin des Workshops in Kooperation mit der Heinrich-Böll-Stiftung, konzipiert sonst interaktive Performances im öffentlichen Raum. Nun erforscht sie „Formate, die digital sind, aber trotzdem Menschen verbinden“. Es gehe darum, den physischen Ort in Teilen zu ersetzen und dabei neu zu denken. Braucht es online ein Foyer, kann ein Chat als Ersatz für die Kantine dienen? Für Hütter sind Impulse aus der Videospiel-Welt anregend beim Nachdenken über ein Theater der Zukunft.

Viele freie Gruppen nutzen inzwischen digitale Instrumente für das Theater selbstverständlicher. Anfang Mai präsentiert machina eX „LOCKDOWN“, ein „Wohnzimmer-Game“ als Stück per App: Es braucht dazu nur den Telegram-Messenger auf dem Smartphone. Forced Entertainment spielt ab morgen in drei Episoden live für das Publikum des HAU, des PACT Zollvereins und des Mousonturms. Das Staatstheater Augsburg liefert VR-Brillen nach Hause, auf denen Inszenierungen aus dem Repertoire laufen. Digitales Theater bietet den Vorteil, seine Erzählstruktur dem Tempo und der Referenzfülle des Internets anpassen zu können: egalitär, flüchtig und herausfordernd wie ein Browser mit zu vielen offenen Tabs.

Bei Bildschirmüberdruss wäre die jetzige Zeit ideal für Audiowalks, wie sie Rimini Protokoll produziert. Live-Podcasts könnten Routen durch Städte weisen und Situationen im öffentlichen Raum schaffen. In Oberhausen steht nun das erste Drive-in-Theater: Der Ton kommt über das Autoradio, Applaus spendet die Licht-hupe. Ist das alles bloß Erfahrungsurrogat, bis das eigentliche Theater wieder aufmacht? Wer die große Geste vermisst, die Gemeinsamkeit und die Gegenwart, kann die aktuelle Situation als Plädoyer für das Theater danach lesen. Wenn die Säle wieder öffnen, ist das digitale Theater hoffentlich nicht reine Zwischenlösung geblieben. LILLI HERING



Thomas Wodianka in Christopher Rüplings „Dekalog Folge 1“

Foto Schauspielhaus Zürich